Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 20 (1940-1941)
Heft: 6

Artikel: Philosophischer Blick auf die zeitgenössische Literatur
Autor: Brock, Erich
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-158769

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Philosophischer Blick auf die zeitgenössische Literatur.

Von Erich Brock.

Wenn man von der Philosophie aus einen Querschnitt durch das zeitgenössische Schrifttum zu legen trachtet, so ist da als Ausgangspunkt dasjenige Problem vielleicht besonders aufschlußreich, welches in den letzten 150 Jahren im Mittelpunkte der Philosophie steht: die Frage nach dem Verhältnis von Ich und Gegenstand. Es handelt sich dann natürlich nicht darum, strenge metaphysische oder erkenntnistheoretische Theorien zugrunde zu legen. Mag dies Verhältnis zwischen Ich und Gegenstand nach seinem letzten Wesen wie immer sein — so gelangt es jedenfalls innerhalb der Kunst in den Zeiten großer Gestaltung zu einer in sich ausgewogenen Einheit. Das Ich ist dann gerade auf seinen Gegenstand gerichtet, seien nun Dinge oder Bilder, Natur oder Idee, seelische Wirklichkeit oder Gott selbst dieser Gegenstand. Und während das Ich erkennend, liebend, gestaltend dem Gegenstand zu dienen und darin zu verschwinden meint, drückt das gestaltete Ding in der besonderen Gültigkeit dieser Gestaltung den tieferen Stilwillen des Ich aus. Dies Idealverhältnis setzt eine gewisse gläubige Haltung voraus, die über sich selbst hingeht. Der Mensch meint darin bewußt nur den Gegenstand; es kommt aber keine bloß mechanische Abschilderung desselben heraus, sondern es entfaltet sich am Ding die strömende ewige Lebensgebärde des Ich.

Dies Verhältnis wird gestört durch die kopernikanische Wendung aufs Unendliche. Der Gegenstand und seine Festigkeit versinken in der aufgerissenen Unendlichkeit. Das Ich findet sich in dieser allgemeinen Verunsicherung auf sich selbst verwiesen. Mit großen Schritten schreitet die Bewußtheit voran und dringt auch immer mehr in die Kunst ein. Die Einheit von Ich und Gegenstand ist zerstört. Es kommt Barock, Rousseauzeit, Sturm und Drang, Romantik. Die Zurückwendung auf das Ich erschließt erst eine große, rauschhaft beglückende Fruchtbarkeit, dann aber tritt bald Verwüstung, Öde, Nichtigkeit, Qual hervor. Dies ist der Zustand um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Eine Reaktion, fort vom Ich setzt ein. Sie schreitet aus drei Gründen fort, die untereinander vielfach zusammenhängen: 1. aus dem Ekel am Ich und seinen Leiden, seiner Unfruchtbarkeit. 2. aus dem Materialismus und Technizismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 3. aus dem politischen Kollektivismus und Aktivismus, der in derselben Zeit mehr und mehr emporkommt. — Während aber jener Ich-Ekel nur negativ mithilft, haben die beiden anderen Faktoren eine umfassende Literatur gezeitigt. Die Technik zwar an sich bringt da nicht viel hervor. Max Eyth etwa, ein recht liebenswürdiges kleines Talent, gibt in seinen Romanen und Gedichten die Technik in der Rolle etwa einer guß-

eisernen korinthischen Säule der 70er Jahre. Was spezifisch fruchtbar wird, sind vielmehr die neuen menschlichen Erlebnisse kollektiver und sachgebundener Art: die Industrielandschaft und der Krieg. Zola hat da alsbald noch kaum Überbotenes geleistet. Besonders auch in einem sich hier bietenden Hauptproblem, der künstlerischen Rollenverteilung an Protagonisten und Chor, an die Masse und an ihre Repräsentanten zeigen „Germinal" und „Débâcle" bereits ziemlich endgültige Lösungen. Bis zum Weltkrieg sind dann nur Federn zweiten Ranges auf diesem Gebiete tätig, wir denken etwa an Bernhard Kellermann („Der Tunnel") und Upton Sinclair. Erst der Weltkrieg bringt wieder einen großen Antrieb. Unter der unabsehbaren Kriegsliteratur seien diejenigen Bücher genannt, welche u. E. das kollektiv-anonyme Element des Krieges, seines Erlebens und seines Ethos am stärksten gestalten: Barbusse und Renn. Bei Remarque dagegen ist die Stoffauswahl durch das Thesenhafte seines Ansatzes zu eingeengt, bei Jünger in allem Anschein härtester Sachlichkeit doch bereits wieder ein sehr verwickeltes Leben des Individuums verborgen, das später ein neues Verhältnis zur Sache anspinnt.

Die soziale Apokalyptik der Nachkriegszeit war dieser ganzen Richtung mehr nach Umfang als nach Vertiefung günstig. Fast immer war ein Zweck, eine Ideologie künstlerisch die Hauptsache. Von dieser Literatur sei nur Malraux etwas näher betrachtet, bei dem das ideologische Interesse vom künstlerischen fast aufgewogen wird; außerdem spricht er sich selber über unsere Problematik aus und zeigt dabei wider Willen die Grenzen der Methode. Er lehnt den Individualismus des 19. Jahrhunderts ab, der nur auf Unterschied und „Innenleben" versessen gewesen sei und die männliche Brüderlichkeit zerstört habe. Das Individuum kann aus jenen Gründen heraus nicht zum Handeln gelangen; und innerlich ernähren tut es sich vollends nur von der Gemeinschaft. Der Kommunismus stellt hier das wahre Verhältnis wieder her. Und in dieser Bindung wächst der neue tragische Held herauf. — Also ein kollektivistisches, antiindividualistisches Programm. Wie wird es künstlerisch durchgeführt? Typisch ist, daß Malraux' Strebung zur Kollektivierung und Versachlichung meist eine gewisse Äußerlichkeit behält. Sie dringt nicht tief in die Ideen, in den Menschentyp und in den Stil hinein. Der Menschentyp ist individualistisch und human: sein Ideal vollkommene, rein menschliche Brüderlichkeit. Diese ist für Malraux im Kommunismus verwirklicht, den er als eine Art urchristlicher Gemeinde ansieht, die verfolgt und gemartert wird. Fast immer sind nur die Andern die Bösen; die Kommunisten sind meistens großmütig, edel und tief bekümmert wegen der Leiden ihrer Gegner. Zu dieser ideellen Individualisierung kommt die künstlerische. Malraux ist eben doch auch ganz Franzose, dem Literatur und Form mindestens so hoch steht wie die politische Aktion. Die formale Leidenschaft wirkt sich aber auch nicht in einem überindividuellen Sinn aus. Der Stil ist impressionistisch und oft schlecht impressionistisch. Vielfach werden feuilletonistische Bilderbogen an-

einander gereiht, in denen zwar immer wieder Züge aufblitzen, die in gelungener Formulierung ein übergreifendes Ganzes wirksam aufrufen. Aber weithin erliegt Malraux der typischen Gefahr des Franzosen: der Überpointiertheit, dem allmächtigen Gebot des Tempos, wo jedes Wort ein Einfall, jeder Satz eine Pointe sein soll. Auf diese Weise ergeben sich nicht Massenschilderungen, nicht das gewaltige Anonyme, wie er es irgendwie will. Die stellvertretenden Einzelzüge wirken oft nur unruhig, und die naturhafte Stille des Menschseins in der Masse, die selbst in angespanntem Kampfe einmal aufbrechen müßte, wird von der forcierten Forschheit getötet. Die Menschen sind ungemein geistreich, lassen in ihren Gedankengängen immer Mittelglieder aus, um Banalität zu vermeiden, verstehen sich aber trotzdem aufs feinste. Und allzuoft kehren die etwas abgegriffenen, bald veralteten politischen Darlegungen wieder.

Viel wirksamer scheint das Streben auf Zurückdrängung und möglichstes Verschwinden des Ichs hinter der Sache vorgetragen, wenn dieses nicht mehr von außen, sondern von innen versachlicht wird. Entsprechend der Psychologie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stoßen wir von da an in der Literatur auf Versuche, durch exakte und vollständige Beschreibung des Innenlebens es in sich selbst als eine Kette von Ursachen und Wirkungen nach den Gesetzen der Assoziation zu erklären und damit zu entsubjektivieren. Als Vorläufer dieser Bemühung darf genannt werden Richardson, der in der Rousseauzeit damit Epoche machte. Er zielt allerdings mit der ungeheuren, selbstgenießerischen Ausführlichkeit seiner Seelenmalerei, bei der er zuweilen zahlreiche und oft recht feine Zwischentöne entdeckt, keineswegs auf Objektivierung ab. Ähnlich wirkte Dostojewski auf seine Zeitgenossen. Daß diese beiden bedeutenden Etappen auf dem Wege der Subjektivierung trotzdem eine gewisse Patenschaft auch zur künstlerischen Objektivierung des Seelenlebens haben, liegt daran, daß das Ideal der immer größeren Vollständigkeit psychologischer Beschreibung doch das Ichhafte des Seelenlebens mehr und mehr in eine Reihe stellt mit allen seinen gegenständlichen Inhalten. Das zeigt sich nun gleich bei den beiden großen Meistern der vollständig erzählenden Psychologie der neuesten Literatur: Joyce und Proust. — Thomas Mann, der mit seinem ersten Roman oft hierhin gerechnet wurde, gehört doch nicht hierher, weil bei aller Ausführlichkeit und Objektivität der Seelenbeschreibung doch von Anfang an ein ideelles Interesse stark mitspielt — nämlich das am Verhältnis von Geist und Leben — sowie auch selbständige Stilelemente, Leitmotive, die nachher wichtig werden. In der deutschen Literatur fehlt überhaupt das Medium, worin sich jene umfassende Psychologie erst richtig entwickeln kann: die Gesellschaft. Fontane bemüht sich zwar in dieser Richtung, doch bleibt er im Psychologischen meist ziemlich primitiv, weil die Gesellschaft, in der er lebt, rudimentär ist, und darum ihm die anspruchsvollen Ideologien und Fassadenhaltungen seiner Gestalten selbst in abstandsloser Weise imponieren.

Proust führt die vollständig beschreibende Gesellschaftspsychologie auf ihren Höhepunkt. Selbstverständlich ist diese nicht die altmodische Oberflächen-Psychologie der Wissenschaft, sondern eine verstehende, einfühlende — aber in rein lebensmäßigem Sinne, rein auf die Dynamik innerhalb der Gesellschaft gerichtet, ohne Zuhilfenahme von vorgefaßten Ideen. Die Zergliederung ist von unübertrefflicher Feinheit und Hellsichtigkeit; sie vollendet die Überlieferung der großen französischen Moralisten, welche aber ihrerseits nur zu Anekdoten oder zu Gesetzen gelangten, nicht zur Nachzeichnung eines zusammenhängenden psychologischen Gewebes in der Zeit. Proust selbst sagt einmal: „Wenn man die psychologischen Gesetze hat, so braucht man keine Beobachtung mehr". — So zeigt sich wieder, daß die Franzosen alles aus der Vernunft heraus zu machen glauben, wodurch dann das Leben und die lebendige Erfahrung von einem umfassenden philosophischen Bewußtsein frei und ungestört bleiben. Allerdings behält auch Prousts Bild des Lebens in aller Individualisierung etwas Rational-Allgemeines, gleichmäßig nach allen Richtungen Verbreitetes. Es bleibt ein Ganzes, das überall anfängt, überall aufhört, ohne stark hindurchgelegte Zeitlinie — etwa so, wie die Jugend es erlebt. Alles ist zugleich da; die verlorene Zeit wird in Wirklichkeit nicht wiedergefunden. Kein Sichbilden der Gestalten, kein Schicksal wird geformt, keine Entscheidung. Proust durchschaut alles, aber das zehrt schließlich die Substanz auf; das letzte Ja oder Nein, das Handeln versteht er nicht mehr.

Einen Schritt weiter auf dem Wege hin zur Versachlichung durch Beschreibung begegnen wir Joyce. Wir meinen hier nicht den Hauptinhalt seines „Ulysses". Derselbe treibt ein gewisses Ressentiment des Engländers auf die Spitze, nämlich die Auflehnung gegen die eiserne Bürgerlichkeit, die der englische Charakter zwecks größter Eignung zu politischer Herrschaft sich tief aufgeprägt hat. Jede freie Menschlichkeit, jedes künstlerische Schöpfertum muß dort zunächst diese Prägung abzustreifen suchen, und bleibt dabei vorläufig oft in dem negativen Teil dieser Aufgabe stecken. Allzuleicht glauben einzelne englische Schriftsteller, es genüge, wüst zu reden und zu tun, besonders im erotischen Gebiete, um damit schöpferische Geistesfreiheit zu erweisen. Das Buch von Joyce leistet das Äußerste in dieser selbstgenügsamen Verneinung, welche durch eine gewisse Geziertheit und Absichtlichkeit des Vulgären, sowie durch seine Vermischung mit unmotiviertem Bildungsprunken nicht fruchtbarer wird. Wichtig aber sind die letzten hundert Seiten, wo photographisch das Assoziieren einer schlaflosen irischen Bürgersfrau gegeben wird. Wie da völlig akzentlos uns ein Häuflein Mensch hingeschüttet wird, ein Tier ohne Schönheit, mit mittleren Leiden und Freuden, dessen spärliche Verzierungen durch Religion und Naturgefühl billig vergoldet sind — das hat in seiner Art unbestreitbare Größe. — Thomas Mann hat diese Manier des „Monologue intérieur" nachgeahmt in der Goethe-Figur seines jüngsten Romans: sehr fein und geistreich, als eine wahre Fundgrube blendender Formulierungen und profunder Gelehr-

samkeit; aber man muß wohl sagen, daß das da gegebene Niveau von Geformtheit dieser Stilgattung widerspricht. Ein Mensch, der Morgens beim Aufwachen so druckreif vor sich hin sinniert, wäre nur beklagenswert.

Die Objektivität der Schilderung bedingt Vollständigkeit, die Vollständigkeit bedingt Formlosigkeit. Form ist im menschlichen Bezirke immer Auswahl. Formlosigkeit ist Auflösung. Vollständigkeit und auf die Spitze getriebene Objektivität bedingt Stilisierung nach unten: weil da der Verdacht besteht, daß das Höhere im Seelenleben idealisch ist und Formelemente, Verführung zur Form birgt. Dieser Verdacht ergibt eine Art Zynismus. Als Weltanschauung und literarisches Gestaltungsprinzip wird der Zynismus bei Céline höchst bemerkenswert. Sehr geschickt ist er in seiner Überzeugungskraft durch die Folie der mit reiner Galle geschilderten hurrapatriotischen Kriegsphraseologie verstärkt, der gegenüber der Autor auf dem unentwendbaren Rechte des Natürlichen fußt.

Die Tendenz dieser zynischen Einstellung geht gerade vermittelst ihres Objektivitätsdrangs auf Desillusionierung. Desillusionierung löst vermeintlich feste gegenständliche Geistesgestalten in subjektiven Schein auf. Dadurch wird nun am andern Pol des geistigen Geschehens das Ich, der Subjektivismus, in ebenso einseitiger Weise frei, wie vorher der Gegenstand. Hier mündet unsere Linie in den täglich einflußreicheren Gedanken der „Destruktion der Ideologien". Nach dieser Idee ist das Geistige und sein sachlich-vernünftiger Sinn nichts letzlich in sich Beständiges, sondern bedeutet nur etwas mehr oder minder Dynamisches, das ihm zugrunde liegt. Dies Dynamische ist die Wirtschaft, wie im Marxismus, oder der Wille zur Macht wie bei Nietzsche, oder die ideelle Grundhaltung einer Zeit, wie bei Hegel und bei Spengler, oder die Libido, wie bei Freud, oder der Ausdrucksstil einer Rasse, wie in der deutschen Rassenlehre. Immer sei das Sachliche nur Vorwand für den Ausdruck einer selbstzwecklichen Lebensbewegung. Sobald diese Einstellung grundsätzlich wird, wird das Ich von dem Gegenstand, den es meint (oder, wie man hier denkt, zu meinen meint), abgeschnitten, und die Kunst richtet sich dann geradeswegs auf den reinen Ausdruck des subjektiven Stilwillens. Sowohl in Bezug auf die früheren Meister, wie auf die Gegenwart ist dann nicht mehr das ausgeführte, im Gegenstand gebundene Endergebnis von hauptsächlichem Interesse, sondern das Skizzenhafte, Torsoartige, das Zwischenstadium wird Endzweck. Endzweck ist also, die in sich beschlossene Lebendigkeit, die ins Leere abbrechende Gebärde des Ich aufzuzeigen. Wie einflußreich diese Richtung ist, zeigte uns kürzlich der Band eines Zürcher Gelehrten über französische Malerei, dessen Abbildungen die großen Mythologien und biblischen Figurenbilder in kleine realistisch-expressive Gruppen auflöst, welche ihren gegenständlichen Beziehungspunkt verloren haben. Auch in der Filmbetrachtung nimmt das Ideal solcher äußerlich losgelösten Einzelzüge breiten Raum ein; sicher mit Recht — ohne daß doch alle andern Gesichtspunkte davon verdrängt werden sollten. In der Literatur zeigt sich diese ganze

Einstellung besonders als die Art, die subjektiven Überlegungen, Assoziationen, Eindrücke, Gemütsflutungen der Personen absatzlos und äußerlich zusammenhanglos in die Erzählung einzufügen, sodaß Außen und Innen verschwimmt oder vielmehr alles innerlich und subjektiv wird. Wieder ist hier auf Joyce hinzuweisen, aber nun auch stark auf Döblin („Berlin-Alexanderplatz"), bei dem das so gewonnene Innere sofort wiederum extravertiert wird. Damit weiß er das Fetzige, Gezerrte, Fortgespülte, Kinohafte des weltstädtischen Lebensgefühls stellenweise nicht übel zu geben.

Nachdem sich mithin nun die Gegensätze zwischen Ich und Sache an beiden Polen niedergeschlagen haben, wirkt sich aber die widernatürliche Trennung beider in einer wahrhaft Hegelschen Weise aus: In jedem der beiden Pole bricht der verdrängte andere auf. Das Ich bricht in der Sache auf, irrlichtert darin herum wie ein verwunschener Geist, wühlt in ihren Grundlagen. Es ist nicht los zu werden. Sobald das Ich ganz enteignet und von den Dingen aufgesogen, ihnen ganz ohne eigenes Wesen und Eigenkraft ausgeliefert ist, bleibt dem Ich nur noch eine Funktion: die Angst. Wir sind dann nur noch aus den Kausalketten der Dinge zusammengesetzt, und diese fangen von einem erborgten Leben magisch zu leben an. Zuerst tritt das in den Lücken der Kausalketten auf: so etwa, wenn Cocteau von einem sachgläubigen Amerikaner sagt: „Bei ihm bedeutete ein Rechenfehler das in Erscheinung Treten des Lebens; den Augenblick, wo die Maschine sich vermenschlicht und die Bahn frei gibt". — Aber dies ist nur ein verhältnismäßig harmloses Vorstadium. Die wahre, die schreckliche Vermenschlichung des Gegenständlichen setzt erst da ein, wo es gerade an seinem objektivsten Punkte sich mit der menschlichen Angst belebt, die dann erst auswegslos wird. So sehen wir bei Julien Green das äußerste vernichtende Entsetzen den Dingen entsteigen, wo der Mensch sich in ihnen wie in einem Wahnsystem eingeschlossen hat. Und wo er ihnen in einem Wunschtraum entfliehen will, wie ihn das Schloß des „Visionnaire" enthält, dieser Traum dann doch nur wiederum die Angst, nun ins Übermenschliche magisch verzerrt. — Kafka entwirft gleichfalls ein Schloß als die Einbruchstelle einer aus dem Gegenständlichen quellenden Magie. Das Gegenständliche ist hier ein ungeheurer Apparat von Bürowesen und Aktenhäufen, der angeblich dazu dienen soll, die Untertanen mit dem Schloß in Verbindung zu bringen. In Wahrheit aber wirkt er (wie auch die sehr sachlichen kleinen Entsprechungen der Untertanen zu dieser versuchten Annäherung) sich nur dahin aus, die Beziehung zu verwickeln und die Entfernung hoffnungslos zu machen. Der Mensch bleibt in die Knechtschaft seiner winzigen Sachverrichtung gebannt, und da diese nirgends durchdringt, sondern das Gegenständliche in seinen eigenen Leerlauf verzaubert bleibt, so wird wiederum alles Sachliche magisch. Das Nüchternste spinnt sich zu einem furchtbaren Alpdrucktraum zusammen, der vor klammernden Bemühungen der Menschen ungreifbar in sich weicht, doch das ganze Leben dämonisch beherrscht. — Die große religiöse Perspektive, die sich hier eröffnet, nimmt Ernst

Jünger mit eigener Folgerichtigkeit auf. Bei ihm ist keine Angst vorhanden, keine Krankheit der Sehnsucht, sondern streng sachlicher Wille zum Einheitlichen, das mit sich einig ist, zum Elementaren. Dies aber, das zugleich das Schöpferische bedeutet, ist jederzeit nur in geschlossenen Gestalten und Räumen zuhause gewesen, nie im leer Unendlichen, noch auch im Geist, der über alles Bestimmte in die leere Unendlichkeit hinausschweift. Wir müssen uns also bewußt ins Sachliche einschließen, wir müssen mit dem Geist den Geist aufheben, wir müssen in den geschlossenen Raum der Technik uns einfügen — so wird das scheinbare Gefängnis unsere Form, unser Organismus werden. Im Augenblick nun aber, wo der Geist den Schlußstein legt zu seiner Selbstabschließung von seiner eigenen Unendlichkeit, wo die „Perfektion" des Gegenständlichen da ist, lebt in ihr das Unendliche des Ichs mit allmächtiger Magie wieder auf. Es blüht die ganze zauberhafte Dämonie des „abenteuerlichen Herzen" herauf, dessen Blick jedes Ding in eine unheimlich lebendige, innen sich auftuende Unendlichkeit verwandelt. — Eine besondere Art von urtümlicher Naturdämonie entsteht bei Ramuz aus dem Nicht-zu-sich-stehen des intellektuellen Ich.

Am andern Pol des Geistes bricht aber im rein herausgestellten Ich wieder die verdrängte Sache auf. Wir bemerken in der zeitgenössischen Literatur ein ungemein ausgedehntes Streben zum Unpersönlichen. Sie wirkt sich zunächst als Drang zu einer neuen Klassik aus, Drang zum Andeutenden, Haltungsstrengen, Formbeständigen. Als Beispiel eines Versuchs, durch bruchstückhaft andeutende Kennzeichnung der Gestalten zu festen Motiven im Sinne einer Art von Klassik zu gelangen, könnten einige an sich nicht unbedeutende Novellen von Jouhandeau dienen. Doch sind die Motive dieser isoliert andeutenden Charakterisierungen wieder derartig gewollt expressiv, daß die Figuren (noch dazu oft pretiös mit moralisierenden Etiketten behängt) ein wenig wie mit harten Umrissen aus lackiertem Blech ausgeschnitten erscheinen — ähnlich gewissen Malereien aus dem Anfang der „Neuen Sachlichkeit". — Auf einer umfassenderen Höhenlage kommt auch Valérys Klassik mehr aus Willen als aus echter Bindung. Nicht eine Ehrfurcht, welche das Reich der unteren Mächte fromm unberufen läßt und auf sich beruhen läßt, sondern eine Flucht liegt zugrunde. Das Natürliche, das Subjektive, das Unabsichtliche, Einfache, Leichte, das Stoff zu irgend einer Romantik werden könnte, erscheint hier als vage, sinnlos, zufällig. Es ist langweilig, geistlos, quälend. Es hat keine fruchtbare Tiefe, sondern nur eine feindliche Gewalt. Daher soll man nicht vertiefen, denn dadurch kann man leicht unterliegen und gelebt werden. Man muß schnell gehen, sonst bricht man ein. Eine Literatur der Geschwindigkeit zeichnet sich ab. Alles Gestalten soll die Oberfläche beschlagen: es soll Verstand, Wort, freies Machen, Künstlichkeit sein. Es ist „ein isoliertes System, worin das Unendliche keine Stelle hat"; ein exaktes schwieriges Spiel mit Fiktionen; eine Ausschmückung, eine Technik, eine „innere Politik". „Jener Geist" ist das Ideal, der seine eigenen

inneren Strebungen nach Gefallen „handhabt und mischt, der sie variieren läßt, in Verbindung setzt, und der im Ausmaße seines Erkenntnisfeldes unterbrechen und abbiegen, aufhellen, dieses vereisen, jenes anheizen kann, ertränken, aufhöhen, nennen, was des Namens ermangelt, vergessen, was er will, dies und das einschläfern oder farbiger machen". Der schöpferische Geist ist also eine Art Dirigent. So ist schließlich das Persönliche, der Unterschied, das Lebendige in seinem Eigenwert überwunden zu Gunsten der reinen Abstraktion des Ichs, dem alles Inhaltliche gleichmäßig wesenlos gegenüber steht. Im höchsten Triumph des Ichs triumphiert aber doch die Sache, denn das Ich ist so Gegenstand geworden. Es bleibt mit sich allein inmitten der vernichteten Welt und wird selbst zu Nichts: ein Ergebnis, das im einzelnen mit sehr viel Geist verlebendigt wird, doch schon bei Fichte, und besonders bei Hegel mit seinem Satze „Sein gleich Nichts" erreicht war. Trotzdem ist auch Valéry zuerst Dichter, und so verführt ihn glücklicherweise immer wieder das logisch unreine sinnliche Element diesseits des Nichts (neben Künsteleien und frostigen Allegorien) zu hauchzarten und doch linearen Gebilden der Anschauung. Oft sucht er darin die schimmernde und zugleich reine tänzerische Bewegung als ein Abbild zwecklos-formaler Denkbewegung. Überhaupt sind vielleicht seine eigenartigsten Gedichte diejenigen, wo das abgezogene Objektive des Geistes, ganz nahe vor dem absoluten Nullpunkt der Abstraktion, schillernde sinnliche Symbole treibt. So sehen wir hier mannigfache Verflochtenheit von Bewegung und Gegenbewegung, ein wahres Versteckspiel von Ich und Sache; und ähnlich ists auch mit den andern Formen bestellt, unter welchen unserer Zeit im bloßen Ich selbst die Strebung zum Gegenständlichen aufbricht.

Da ist der Drang zum Greifbar-Einfachen, zur bäuerlichen und handwerklichen Atmosphäre, zum Organisch-Erdhaften. Hier steht Hamsun, Giono, die Flut der deutschen Blut- und Bodenliteratur. Oder der Drang zum Mythischen, Chronikartigen; man denke z. B. an die letzten Bücher von Gertrud von le Fort. — Denn auf dieser ganzen Stufe wird das Ziel des Gegenständlichen noch nicht erreicht. Sondern das Ich, welches hier eben doch Grundlage ist und bleibt, hält sich in der Tiefe fest und schaut hinter der erstrebten Ausschließlichkeit der Sache doch wieder sentimentalisch hervor, um sich in dieser Rolle der vorgeblich völligen Hingegebenheit zu genießen. Es findet sich in der Herbe des Sachlichen süß.

Aber, soll die neue Einheit gefunden werden, so kann es sich jetzt nicht mehr um eine Rolle handeln, sondern nur um eine Wirklichkeit. Wir sollen uns nicht in die Haltung eines Gebundenen hineinfühlen, sondern uns ernstlich binden. Dies aber nicht (oder doch nur ganz vorläufig), weil wir an den Glauben glauben, sondern weil wir wirklich an etwas Gegenständliches glauben. Dazu ist nötig die Überzeugung, aber auch das bewußte Ausharren dabei. Es geht hier jedoch nicht darum, eine neue Theologie des Zusammenschlusses von Ich und Sache zu fruchtbarer Wechselwirkung

zu geben, sondern noch kurz zu betrachten, was an literarischen Lösungsversuchen in dieser Richtung vorliegt. Die Literatur hat Aussöhnungsmöglichkeiten zwischen Ich und Sache, welche der allgemeinsten Weltanschauung noch nicht gegeben sind. Denn die Kunst überhaupt muß die zerstörte Einheit nur im Einzelgegenstand sinnbildlich zum Ganzen gerundet und gerahmt gestalten, nicht aber im Unendlichen der ganzen Welt, des ganzen Lebens, wie Philosophie und Religion.

Der eine Weg ist hier nun offenbar der, eben doch mehr oder minder schlicht und gerade den Weg zum Gegenstand zu suchen. Aber das ist nur möglich für den, der selber leidlich und im Letzten mit sich im Reinen und im Gleichgewicht ist, und den nicht etwas Wildes über alles hinausreißt. So ist hier das eigentliche geistige Problem schon vor der künstlerischen Gestaltung gelöst — allerdings weniger im Sinne einer übersinnlichen Weltanschauung als gerade durch Einbeziehung einer fromm bewahrenden Schau des Gegenstandes in jene Selbstverständigung des Ich. Wer still sein und so alles Tiefe in seinen Gegenstand hineinlegen kann, wo es von der Form zusammengehalten bleibt, dem eröffnen sich darin Durchblicke, die unerschöpflich, aber nicht unendlich sind. Drei Autoren seien genannt, denen das in verschiedenem Sinne gelungen ist. Max Mell scheint uns einer der harmonischsten Dichter der Gegenwart, in ihm ist viel naturstarke Naivität und intelligenter Wille, der sich dem Gegenstand rein und klug geben kann, ohne sein Ich vergeblich zu verdrängen. Bei Carossa ist die Naivität geringer, die Beiseitesetzung des Dynamischen, durch welche das ruhige, sich selbst nicht verlassende Hinübergehen zum Gegenstand glückt, viel ausdrücklicher. Das tiefe Wandeln der Dinge ist bei ihm selbstlos und wunderbar belauscht. Aber der Preis, der dafür gezahlt wird, ist ein gläsernes Medium, das sich über alles legt, in welchem alle Entscheidung, alles kräftige Zugreifen in Ja und Nein sinnlos wird und entsinkt. — Der dritte hier ist wieder Ernst Jünger. Es ist fraglich, ob anderwärts in unsern Tagen Seiten von so marmorner Gegenständlichkeit geschrieben worden sind, wie seine „Dalmatinische Reise", der Anfang der „Marmorklippen" und manche Abschnitte aus dem „Abenteuerlichen Herzen". Wenn wir mit der zweiten Fassung des letzteren Buches die erste vergleichen, welche die Verherrlichung des wildesten Sturmes und Drangs, der Anarchie des krafterfüllten Ich enthält, so vermuten wir gleich, daß jene neue Gegenständlichkeit auf einem sehr reflektierten Wege zustande gekommen ist. Und in der Tat beruht sie, abgesehen von der großen Festigkeit und der großen Kunst Jüngers, auf einer verwickelten und tiefsinnigen Theorie gegenseitiger Stützung von Oberfläche und Tiefe aufeinander, wodurch das Ich organisch gebunden, der Gegenstand echt durchgeistigt und das Übersinnliche am offenen Heraustreten verhindert wird. Die ganze Haltung gemahnt in manchem an den alten Goethe.

Der andere Weg ist ein anscheinend gebrochenerer. Thomas Mann war in seiner Kunst auch lange Zeit stark auf sich selbst gerichtet, und die

spielerische Zersetzung des Gegenstandes war von ihm weit getrieben worden. Auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung, dem „Zauberberg", trat der Umschlag ein. Im Josefsroman überrascht uns stärkste Dichtigkeit des Gegenstandes, sowie Einordnung des Ich. Und beides, obschon die Ironie nochmals gesteigert ist. Aber es ist nun keine schrille, ausbrechende, einen einzelnen Gegenstand auszeichnende Ironie. Dazu ist schon der Abstand des Stoffes von uns zu groß. Es ist keine sich über den Gegenstand erhebende, sich über ihn lustig machende, sondern vielmehr eine gelassene Ironie, die sich auf alles ohne Ausnahme erstreckt und eine Atmosphäre bildet. Das könnte Nihilismus sein, aber es ist das völlige Gegenteil davon. Es ist geradezu eine Art Pietät, die des Positiven tief versichert ist. Daß dieser reiche und verwickelte Geist auf solchem Umwege dazu gelangt, ist vertrauenerweckender als die etwas allzu einfachen Versuche seiner politischen Schriften, sich zu einem handlichen Ja und Nein durchzuringen. Die Ironie, eine stehende und richtungslos spielende Dialektik, findet statt zwischen einerseits den Einzelwesen, die sich selbst absolut und wichtig nehmen, und andererseits Gottes Betrachtung und Absicht dahinter, die alles mit gutmütigem Kopfschütteln, mit Humor und tieferer Bedeutung uneigentlich nimmt. Und zwar ist diese Ironie eben richtungslos, weil sie auch wieder zurück, vom Einzelnen auf Gott hin sich richtet. Denn es wird auch der Standpunkt in der Endgültigkeit des Einzelnen und Sinnlichen festgehalten. Soll doch hier keine Theologie und Philosophie gegeben werden, sondern eine Dichtung. Weiter sind die Personen selbst in verschiedenen Bewußtseinsschichten voll Ironie gegen sich, sie kennen ihre Ablaufsgesetze, ihre Leitmotive und wenden sie bewußt an. Sie verhalten sich ironisch dagegen, wobei oft genug ein schnörkelnder Kurialstil herauskommt. Und auch der Dichter tritt noch hervor, halb im eigenen, halb auf Gottes Standpunkt und ironisiert alles und sich selbst dazu, in träumerischer Weise. So kommt der mythische Charakter des Ganzen zustande, der alles doppeldeutig macht. „Zwischen Irdischem und Himmlischem ist die Grenze fließend, und nur ruhen zu lassen brauchst du dein Auge auf einer Erscheinung, damit es sich breche im Doppelsichtigen" — heißt es im Josefsroman. Daß dies alles aber schließlich nicht aufs Negative herausläuft, liegt an dem letzten Grunde, einer echten Menschenliebe — allerdings einer sehr melancholischen und darüberstehenden, welche die einzelnen Skurrilitäten durchaus festhält, wie sie sind, und die Ironie als feste Gegebenheit in alles hineinnimmt. Aus dieser Liebe, die Ironie ist, und Ironie, die Liebe ist, wird, weil das Nein nicht das Letzte bleibt, eine geradezu kosmische Naivität. Alles ist Spiel und damit alles Ernst, teils possierlicher und bürokratischer, teils tiefer und schicksalshafter Ernst. Daß ein Dichter von der Bewußtheit Thomas Manns all diese Dinge selber weiß, kann man in Riemers Rede über Goethe in „Lotte in Weimar" nachlesen.

Eins ist also nun klar geworden: Der Mensch besitzt entweder sich selbst und die Welt, oder es ist ihm beides verloren. Das gilt wie für das

Leben, so auch für die künstlerische Gestaltung, ungeachtet aller Abwandlungen, deren das Verhältnis von Ich und Gegenstand sinnvollerweise fähig ist — ungeachtet auch, daß Besitzen und Hingeben kein letzter Gegensatz, sondern eins an das andere geknüpft ist. Aus welchen Gründen aber jener Doppelbesitz neu zu erringen wäre: diese Frage würde uns über die Schwelle einer ganz neuen Untersuchung führen.

Zwei Gedichte

von **Carl Friedrich Wiegand.**

Auferstehung

Nun ist die Stirn dir klar entspannt,
Nun liegt dein Geist im reinen Licht,
In Sonne liegt das weite Land,
Erlösung atmet dein Gesicht —
Die Wolken wurden reicher Segen!

Auf, Seele, schwebe seinem Throne,
Auf Flügeln deinem Gott entgegen,
Empor durch der Gedanken Macht,
Hoch über den, der sie gedacht,
Hinauf zum blauen Geisterzelt
Und preise aus der Sonnenzone
Den Schöpfer der erstandnen Welt.

Träumendes Mädchen

Die ersten heißen Wünsche wirken
Das Bild der Sehnsucht, wenn sie träumt,
Derweil aus hohen Silberbirken
Der Sterne reicher Segen schäumt.

Du Nachtwind, der den Vorhang scheidet,
Laß sie den offenen Himmel sehn,
Wo Gott die weißen Wölklein weidet,
Wie Engel, die im Traume gehn . . .